

Title	組踊と大和芸能
Author(s)	畠中, 敏郎
Citation	大阪外国語大学学報. 16 p.27-p.45
Issue Date	1966-03-25
oaire:version	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/80255">https://hdl.handle.net/11094/80255</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

# 組踊と大和芸能

畠 中 敏 郎

## LE “KOUMIODORI” ET LES ARTS DRAMATIQUES DU YAMATO

par HATAKÉNAKA Toshio

Introduction. Le Koumiodori est le théâtre classique d'Okinawa ou Ryū Kyū — les îles appartenant au Japon et sous l'administration américaine depuis la fin de la guerre Pacifique. L'auteur désire comparer ce théâtre avec les arts dramatiques du Yamato qui est le Japon authentique.

I. Le Koumiodori et son historique. C'est Tamagouçoukou-Tchōkoun qui a créé ce théâtre en 1713—14 sous l'influence des arts dramatiques du Yamato et notamment du Nō. Ce genre de théâtre a été conservé jusqu'aujourd'hui à Okinawa.

II. Tamagouçoukou-Tchōkoun et les arts du Yamato. Le créateur du Koumiodori était fonctionnaire dans le royaume de Ryū Kyū. Il a séjourné sept fois à Kagoshima, chef-lieu du daïmyō Shimazu qui occupait réellement Okinawa et deux fois à Édo, capitale politique du shogounat. Il a mûrement étudié les formes théâtrales diverses du Yamato et introduit leurs éléments dans son art.

III. D'autre part il ne faudrait pas y omettre totalement l'influence de la musique et du théâtre chinois car c'est la Chine qui dominait Okinawa nominalement.

IV. Analyse de treize pièces représentatives du Koumiodori.

Conclusion. Le Koumiodori a pris un chemin original entre le Nō, le Kabouki du Yamato et le théâtre chinois. Ce n'est pas un grand art mais unique en son genre et il occupe parmi les arts régionaux du Japon une position spéciale, plus élevée qu'une simple forme de folklore.

## 序

組踊くみおどりあるいは組躍くみおどりとは、沖縄（漢名琉球）の古典劇であり、能その他の影響を受けて成立した芸能である。この影響の授受関係と、この芸能の特色という問題は、すでに現地出身の研究者やさらには若干の民俗学者などの取上げて来たことであるが、それを踏まえて私も、これを大和芸能との関係において自分なりにもう一度検討してみたいと思う。ここで、沖縄に対してわれわれの住む土地を何と呼ぶべきか、沖縄が依然日本の一部であるかぎり日本もおかしいし、内地というのも妙である。現在はよく知らないが戦争中までは、彼地では琉球語に対して日本語のことをヤマトグチ（大和口）と称した。そこでこれから後は、本州・四国・九州・北海道の綜合体を、必要な場合には古めかしく大和と呼ぶこととする。

### 一 組踊の沿革

私は、故宮良当壮博士が昭和三十五年一月から十二月まで独力で発行しておられた研究誌「琉球文学」に、請われて三回連続で「組踊と謡曲」なる文を書いたことがある。今回の稿は、それに基き、その中の誤や不備を訂し、相当に補足をしたものであるが、あの雑誌の読者や寄稿家には大和の人より沖縄の人の方が多くくらいであったので、今更組踊の沿革を説く必要はないと考えて、これを省いた。しかし此处には、簡単にそれをしておく方が後のために都合がよからうと思う。

組踊という舞台劇が出来たのはわが享保三年（西紀1713）から四年へかけてのことで、それまで長い間に沖縄で発達して来た歌舞音曲を総合的に取入れ、一つの物語を持つ戯曲として、人間が演ずるために組立てたものである。それまで沖縄にはこのような集大成的な演劇はなかった。そうしてこれを創始したのは一人の人間の力であった。

その人は玉城朝薫たまぐすくちようくん、その創始の目的は、シナから来る冊封使を饗応するための娯楽としてであった。当時沖縄は形の上ではシナの支配下の王国であり（実質的には慶長十四年以来島津藩を通じて徳川幕府に属していたが）その国王の代替り毎にシナから新国王に冠を授ける使が来たわけである。この船は冠船といわれ、この国賓に対する饗応の歌舞は冠船踊と称せられた。その冠船踊の一部として、従来のような単なる音楽歌舞のほかに新機軸を出そうとして考えられたのがこの組踊であり、その作者、演出家、指導者となったのがすなわち、歌舞全体の総監督たる踊奉行に任ぜられた朝薫であったのである。

玉城朝薫<sup>①</sup>は貞享元年（西紀1684）惣地頭という家柄の生まれで、漢名を向受祐といい、国王

に仕える官吏として生涯を送り、享保十九年（西紀1734）に歿した。その間王命を奉じて鹿児島へ七回渡航し、そのうち二回は同地を経て江戸に赴いて將軍に謁している。

彼が踊奉行に任ぜられた最初は、再度の江戸行から帰った正徳五年の尚貞王七年忌であるが、大切なのは二度目、即ちその三年後の享保三年のことで、その作になる組踊の初演は翌四年、尚敬王の即位に対する冊封使歓待のときであった。冊封使は多くの随員を率いて来朝し、半年乃至それ以上も沖縄に滞在する。その間、組踊を二三度は宮廷において上演し、また王族の邸に彼等を招待しても演じ、その後には高官の邸宅で一般にも公開した。演者はすべて素人で、上流中流（といえはすなわち官吏）の子弟中から選ばれ、男子に限られたが、彼等にはこれに出演することが将来の昇進の道の一つでもあったので、選に当ることを名誉としたようである。

朝薫の作品とは「執心鐘入」「二童敵討」（一名「護佐丸敵討」）「銘苅子」（「羽衣」）「女物狂」（「人盗人」）「孝行之巻」の五篇で、これを五番とか五つ組とか称して、後世組踊の古典と崇められた。この享保四年のときの冊封副使徐葆光が残した「中山伝信録<sup>(2)</sup>」は、シナ人から見た沖縄事情の資料として有名であるが、その中には冠船踊の歌舞の上演についてもかなり詳かに記してある。中に、中秋宴のところには組踊の記事はないが、竜潭においての重陽の宴で始めて、「鶴亀二児復父仇古事」（「二童敵討」）と「鐘魔事」（「執心鐘入」）とを観覧したことが出ている。

朝薫の作品よりわずかおくれで、制作年代は判然としないが平敷屋朝敏の「手水之縁」、その後田里朝直の「万歳敵討」「義臣物語」「大城崩」、高宮城（名は不詳）の「花売之縁」、合作物の「大川敵討」（「忠孝婦人」）などの作品が出たし、そのほか作者不明の「忠士身替之巻」（「忠臣身替之巻」）「雪弘」などをはじめとして、最初から数えると七八十篇の戯曲が出来た。冠船踊のためだけでなく、朝薫等の作の成功に刺激せられた文字ある階級が、好んで、競って新作品を作り出したのである。しかし、それぞれの脚本の名だけは今に残っているものの、完全な形で戯曲の存するものは、ただいまその名を挙げたものを含んで二十篇くらいのものである。

朝薫作品の初演の折から数えて、冠船は徳川時代に計六回の来朝があり、その最後は幕末であった。ほぼ三十年平均に一回の割合であり、前回に出演した人々が次の回には指導役として後進に教えられることが多かったらしい。明治以来、琉球王国は完全に日本の一藩ついで一県となり、失職した士族のうち、腕におぼえのある者たちは、俳優として身を立てた。ここに始めて沖縄に純職業役者が出現したわけで、彼等によって組踊も、掛小屋、さらには固定した劇場で演ぜられた。明治・大正時代には組踊も盛行し、玉城盛重、新垣松含、渡嘉敷守良等の名優と称せられる者も出たが、その後次第に衰微の道を辿った。それでも今日も沖縄の舞台に全く跡を絶つに到らず、一種の新演劇（新派、新国劇、軽演劇などに似た種々の脚本がある）や郷土舞踊の合

間に、古典劇として折にふれて上演せられたり、または郷土芸能保存の催しに出されたりしている。俳優も、沖縄の無形文化財的存在である真境名由康氏——今は舞踊の師匠をしておられる——を筆頭に数人の古老達者がなお現存するし、素人でこれから教えるを受ける者も少しとしない。このように、享保四年に始まった組踊が、二百五十年に及ぶ生命を葺爾たる南島に持ちつづけているのは、少しく異とするに足ろう。しかも、東西の大都市を中心に発達したり維持せられたりして来た能、狂言や歌舞伎、浄瑠璃以外に、たとえ規模は小さくても、単なる民俗芸能という以上の芸術性を持ち、さらに、後に説くように大和の芸能そのままでない独自性を有しているにおいては、なおさらのことである。

## 二 玉城朝薫と大和芸能

朝薫の薩摩に赴いた最初は元禄十六年であるが、それよりも宝永二年、二十二歳（数え年、以下同じ）のときの二度目の上国の方が問題である。この折は翌三年まで正味十一ヶ月も鹿児島にあった。同地は九州第一の雄藩の本拠であったこと故、尚武に鳴った国柄とは申せ、勿論文道もなみなみではなかったはずだ。後年独創の戯曲を作るだけの芸術的天分のある若い朝薫であるから、この間に十分、同地に行われる能、狂言などを見聞し、研究したことは想像に難くない。事実、記録には三年正月二十八日（鹿児島着後八ヶ月余）、城内での饗宴の節に太守の命で「軒端梅」（能「東北」の異称）の仕舞をしたことが残っている。これは薩摩へ到って後に始めて謡や仕舞を学んだことになるのか、恐らくそうではなまい。「琉球にも日本のまねをして、詩・和歌・連歌又猿楽之能などもあり<sup>(3)</sup>」という通り、島津藩の手入よりはるかに前から、沖縄に大和の芸能が入っていて、卑近なものは庶民の間にもてはやされ、高尚なものは貴族上流の子弟がこれを嗜んでいたことは事実であり、島津の琉球入以後それが一層盛となっていた。朝薫にしても、既に二十歳の元服の折に国王から小鼓一丁を拝領しているから、このとき大和の音曲の嗜みが何程かあったには違いない。

ついで、五年後の宝永七年から翌正徳元年へかけて三度目の鹿児島行、さらに同地から間もなく一行は島津侯に従って海路江戸に到り、帰りは陸路大津、伏見を経て帰国している。この間、江戸には約半年滞在したことが明かであり、正徳元年正月八日に新井白石が伏見にある島津家の邸で彼等の一行に会ったことも「白石私記<sup>(4)</sup>」に出ているし、三月二十三日に沖縄へ着いているので、京阪にある程度滞在したことは間違いない。朝薫は主人たる琉球王子の通詞として随行したのであり、その日本語は島津侯から何処へ出してもはずかしくないと折紙をつけられたほどの達者であった。

翌二年の上国の際も鹿児島に七ヶ月以上滞在し、殿中で能、囃子、狂言を見聞したことが記されている。

正徳四年には六月に五度目の薩摩行、さらに同地に四ヶ月余りの滞在后、海路二度目の江戸行をし、翌五年四月にまた鹿児島を経て帰着するまで、將軍膝元での滞留は一ヶ月足らずであったが、このたびはたしかに大阪にも約一ヶ月船待ちにとどまっている。大阪で二回、伏見で一回人形浄瑠璃を聞いており、その一つは竹田のである。また江戸では土佐太夫の人形浄瑠璃、宝生太夫の能を見た<sup>6)</sup>。この行には彼は座楽主取（すなわち音楽主任）兼通詞として加わったのであり、この座楽は將軍の前で、沖縄に伝来した明清楽や固有の所謂琉曲を演奏するためのものであった。彼が再度踊奉行になつたのはそれから三年の後である。その後にもさらに二度の鹿児島行をしているが、これは直接に彼自身の組踊制作に関係を持たない。生涯に二度の冊封使の渡来はなかったし、自らも踊奉行よりも上級の官に任ぜられていたからである。

さて、朝薫最初の江戸行のときに、どのような大和芸能に直接に触れたか、これは今の私には不明である。しかし宝永七年七月半ばから十二月半ばまで江戸に半年、正徳元年初頭京阪にある程度滞在した間に、相当なそうした見聞をしなかったとは到底考えられない。二度目のときのことはさきに書いた。

一方、朝薫の二度にわたる江戸出張のころに、大和の芸能界はどんな状態にあったか。宝永七年といえば竹田出雲（親方出雲）が竹本座の座元となって五年後、近松門左衛門が浄瑠璃作者として最も油の乗ったころであり、翌正徳元年にはその「冥途飛脚」が手摺にかかっている。竹本筑後掾（義太夫）はまだ同四年に歿するまで三年の命をあます。また五年には同じ近松の「生玉心中」、特に浄瑠璃史上に有名な足かけ三年（十七ヶ月）の上演となった「国姓爺合戦」が初演せられている。歌舞伎役者としては、かの京の名優坂田藤十郎は一年前の宝永六年に世を去っていたが、なお立役に山下京右衛門、女形に芳沢あやめ、その後輩として荻野八重桐が健在であった。江戸では初代団十郎、中村七三郎の死後やや寂寥の感のあったところへ二世団十郎が次第に大成して来、実悪の名人山中平九郎も先輩として重きをなしていた。前記の土佐太夫とは、江戸浄瑠璃の薩摩浄雲（二世）の弟子内匠土佐のことであろうか。能の方では、宝永六年に死去した五代將軍綱吉はもとより、その後嗣の家宣も極めてこれを愛好したので、所謂四座（観世、宝生、金春、金剛）一流（喜多）が江戸に栄え、余風は全国に及んで、西の中心である京阪地方はもとより、三百諸侯の膝元に飄謡の声を聞かぬところのほとんどない有様であった。しかし家宣は治世四年で世を去って正徳三年には七代家継の世となり、その家継も四年足らずで死ぬ。朝薫再度の江戸着の正徳四年には例の大奥の絵島と歌舞伎役者生島新五郎との事件がおこり、その二年

後に紀州吉宗が八代将軍となるところから、能だけでなく諸芸にしばらく緊縮自戒の色が見えて来る。ちょうどこういう徳川前期の芸能の全盛期の終りを朝薫は見聞していたわけである。彼の二度目の江戸滞在中に見た宝生太夫とは、九代将監友春のことに相違ない。この友春は、長次郎、九郎その他を名とし、綱吉から吉宗まで四代の将軍に仕えた能役者で、八代将監重友（貞享二年に歿）の後を受けて宝生太夫となり、享保十三年八月に死去している。彼の技は抜群で名声すこぶる高かったという<sup>(6)</sup>。

### 三 組踊と大和芸能とシナ劇

組踊が、大和芸能の中でも特に能の影響を強く受けていることは、これまでに諸家の説くところであり、またひとたびその実際の作品や舞台に接してみれば、一目して明かなことである。それならば、その各々の曲が能のどういうものと関係があるのか、あるいはこの場合能の方がはるかに先行芸能であるから、能のどの曲の影響をこうむっているかを、一応表にしてみたい。ここに挙げるのは前に記した十三曲<sup>(7)</sup>であって、それ以外のものは今までテキストに接する機会を得ていないので割愛するほかはない。またこの影響関係には作者やその身辺の人からするはっきりした拠りどころのあるわけでは無論ないので、先人や同学の推定を私なりに補足し、あるいは訂正したものに過ぎぬのである。

組 踊	作 者	関係能
執 心 鐘 入	玉城朝薫	道成寺, 黒塚(安達原)
二 重 敵 討	〃	小袖曾我, 放下僧, 望 月
銘 荊 子	〃	羽 衣
女 物 狂	〃	桜川その他の狂女物, 自然居士
孝 行 之 巻	〃	大蛇, 張良
手 水 之 縁	平敷屋朝敏	見当らず
大 城 崩	田 里 朝 直	〃
万 歳 敵 討	〃	放下僧, 望月
義 臣 物 語	〃	小袖曾我, 籠太鼓
花 売 之 縁	高 宮 城	芦刈, 雲雀山
忠士身替之巻	?	小袖曾我, 藤栄, 満仲(仲光)

大 川 敵 討      合      作      一部に籠太鼓  
雪      弘      ?      竹 雪

こうしてみると、関係能楽曲は絶対多数が所謂四番目物あるいは切能で、ただ一つの例外として三番目物（鬘物）の「羽衣」が存する。しかし「羽衣」のシテは天女であり、それが実際の姿で現れて、ワキの漁夫白龍との間に劇的交渉があってから昇天するのであるから、一般の三番目物の如く昔の女の幽霊が現れて往事を物語ると全く異り、現在物の領域へ入れても差支えない。この他に幾分か情趣を借り文句を取った類には、他の曲柄も見出されぬでもなからうけれども、それは問題とするほどのことではない。

ところで、能のシテ方五流、ワキ方五流（現在では三流に減っている）のうち、ワキの流儀は別としてもシテ方のどの流儀が当時の沖縄に行われ、何流を朝薫は習ったのであろうか。あるいは、沖縄は当然に鹿児島の影響を強くこうむったのであるから、島津藩の流儀が同時に沖縄でも行われたことであろうがそれは何であったか。当時九州での能の最大の中心は熊本で、そこには金春と喜多との二座があった。ついで福岡や長崎の事情もある程度判明している。ところで鹿児島は能楽地としては熊本に次ぎ、むしろ長崎や福岡よりも一層栄えた土地であったというし<sup>(8)</sup>、しかも曾ては肥後の加藤と相容れぬ仲であった歴史もあるからには、朝薫の時分でも熊本の後塵を拝してばかりはいなかったと思われる。

沖縄の尚豊王（天正十八年—寛永十七年）に島津家久が光悦本（観世流）の謡百番を贈ったことが「大金武家家譜」に見えるという<sup>(9)</sup>。光悦本は観世のみならずすべての謡本中最古の刊行であつて、慶長度の出版である。しかしこの本は当時の美術出版であり、またその約半世紀後万治年間まで観世以外の謡本の刊行は全くなく、他流では手写か観世の本に手を入れて使用していたので、このことをもって島津藩乃至沖縄に観世流が行われていたと速断することは出来ない。一方、さきに組踊と対照した能の曲の大部分は各流共通のものであるが、「竹雪」は今日観世と金春とは存在せず（金剛でも廃曲としたがそれは昭和になってからのこと故別）、また一部の趣向を借りたと思われる「藤栄」（観世なし）、「大蛇」（観世、金春なし）、「満仲」一名「仲光」（金春なし）についても、ここに括弧して示した如くである。これらを総合すると、この四曲がともに存在するのは宝生、金剛、喜多の三流となる。そのうち金剛は他の二流よりも際立って行われた区域の狭い流儀故、島津沖縄で普及していたのは宝生か喜多かではなかったかと臆断せられた。けれどもこれとて、後にその流から消えうせた曲の昔は存在した例も多少はあるし、果して一つの組踊がまさしくある能の曲に習ったかどうかとも審かにはし得ない。さらに、朝薫二度目の



江戸滞在の一ヶ月に見聞した芸能はそう多くはなかったであろうのに、その中で能に宝生太夫のそれのみが挙がっているのは、かねて嗜みの流儀であったからか、それともまた、たまたま宝生太夫の演ずる機会に巡り合せただけで他の理由はなかったのかも判らない。今一つ、仲原善忠氏は組踊の役者の詞の言方について、士の役のときには「宝生流の男の詞をとったらしく」とか、女や子方の場合には「おそらく宝生流の弱吟を取り、そのふしを平板化したものであろう」といっておられる<sup>(10)</sup>。(実は男の詞、女の詞というほどにはっきりした詞の言方の差別は宝生流にはなく、男、女乃至男の中でもそれぞれの役柄によって自然に幾分か剛柔の気持が出るだけである。)これは当時この能の流儀が沖縄なり鹿児島なりに行われたという証拠の上に立っての言であるのかどうか。もしもそうでないとすれば単なる想像になってしまう。同じことは、東恩納寛惇氏が、組踊の台詞の言方の基礎が謡曲であり、役によりツヨ吟またはヨワ吟の特徴を持ち、「特に女性、子役等の台詞には観世の一字下の調子が著しく現れている<sup>(11)</sup>」といつているのについても申せる。

最近思いたって、若干の方々へ照会を発したが、本稿執筆までにつぎの三つの回答に接した。すなわち、東京の宝生宗家事務局からは、沖縄島津藩とも宝生流については不明で聞伝えも書類もないこと、九州の宝生流は有馬藩だけであったように伝わっていること、想像ではあるが九州では黒田・細川・長崎が喜多であったことから推してやはり喜多ではなかったか、と行って来られた。一方、元鹿児島市長で郷土史家である勝目清氏は、古老の話として島津藩に各流の師範家のあったこと、島津家の一門島津久実屋敷内に能舞台が昔在り、ここでは宝生流が行われていたことをあげ、明治年間には鹿児島地方は大體宝生であったのであるいは旧藩時代もそうではなかったか、と申されている。他藩においても、たとえば加賀の前田家の如き、俗に加賀宝生というほど宝生流全盛の所であるが、その以前は金春観世の二派のみで、これに途中で宝生が加わり、ついにその後の全盛を来しており、また尾州藩でもシテ方ワキ方各流の能役者が抱えられていたという如き例があるので、一藩の流儀が途中で変ったこともあり、また一つの時期をとっても、大藩においては必ずしも一つの流儀ばかりが行われたわけではない。それ故島津家にあっても諸流の役者がいたことは事実であろうが、勝目氏のお書きになっていることから考えても、朝薫の時代にも宝生流が主に行われ、それが沖縄にも伝えられていたのかも知れない。(勿論沖縄においても宝生一流のみではなかったかも知れないけれども。)なお、喜多流の喜多実氏からは、「島津藩は当流ではなかつたようだ」と回答せられた。

さて、朝薫及びその同輩後輩は、能その他の大和芸能から、何を学び、それをどのように取入れたのであろうか。

第一は筋であり、主題である。さきに掲げた組踊と関係能曲との対比のうち、関係能の全く考

えあたらし組踊は「手水之縁」と「大城崩」との二つだけで、他は全体的な主題を借るか、さもなくとも、一部に能の一二曲の趣向を取っていることが明かだと思われ、かつその部分が脚本の眼目となっている。この他の組踊脚本については未見のこと故勿論たしかなことは申せない。しかしその絶対多数は朝薫、朝直などの後塵を拝した作品であるので、能楽的主题、趣向に關しても、直接にかあるいは先人の組踊を経由して間接的に模倣したもののが少なくなろう。そうして組踊の作者は、能の筋や主題を沖繩の史実や伝説に結びつけ、大和のものと同工異曲の材料があればそれをそのまま生かし、そこまでの事実がなくても、何か土地の事物に拠り所を求めて翻案を行った。その場合、依拠した能の曲目及びそれから作られた組踊は、前に述べたように現在物いいかえれば劇能（演劇的な能）的なものであり、作の背景をなす時代はいつであっても、現実的な芝居であった。

これは第一に、組踊制作の第一の目的が冊封使饗応のためであったからである。今日残っているその番組を見ると、神歌こねり、入子躍その他の天下泰平萬民和樂の意味を持つ祝言の歌や踊の後に組踊すなわち本式の演劇が上演せられている。だからこの上能の「翁」や脇能的なものは必要がないし、そこまで能の形式を借りなくても、先行琉球芸能で事が足りた。さらに、組踊は劇能的だとはいっても、その中には能の二番目物一名修羅物（夢幻能の一種）的な要素もあるし、純粹の鬘物的要素には甚だ乏しいが、なお三番目物の「羽衣」に由来する「銘苅子」も存する。さらに、客人たる冊封使とその随員との故国すなわちシナの国劇は、昆曲にしても後の二黄西皮にしても概して現実的な芝居であって、夢幻能に当るようなものは皆無であるか、甚だ乏しかった。このようなことも、当事者たる朝薫等は念頭においた上で、彼等の意を迎えようとしたのであったろう。

第二には、組踊は劇詩乃至今少しで散文劇まで行こうとした。そのためには、時代や人物の如何を問わず、現実の人間が現在の姿で登場して、現実に事の結末が明かにならねばならない。能ではこれは劇能の領分であり、それをそのまま借りて来るのが最も便利であったのである。

組踊はすべて「たうたう<sup>おど</sup>踊て戻らうや」式の台詞で、めでたく終る。「執心鐘入」が能の「道成寺」からそのまま借用した祈りの文句で止めるのが、同じめでたい結末にしても恐らく唯一の例外ではあるまいか。この一律な結末を組踊の幼稚に帰することも出来る。事実、同じ喜結にしても今少し変化は加えられなかったものか。劇能では、一時的にか半永久的にかとにかく喜結に到るものが過半ではあるけれども、なお「隅田川」のように東の果までたずね来ったその子が既に死んでいたり、「錦戸」や「禪師曾我」のようにシテが忠や孝に非業の最後を遂げる悲劇も少しとはしない。その後の演劇である歌舞伎と人形浄瑠璃とにおいては、これらが大衆のためのも

のであり、官憲の監視もあって、「無学の早学問」として「悪人亡びて善人栄ゆる」ことを少くとも表面的には教えねばならなかったために、当時の社会事件をそのまま脚色した近松の心中物など以外では、喜結は例外なく必要とせられた。しかしそこに到るまでの道程には随分と善人の悲劇と悪人の横暴とがあり、その部分の方が見所、聞き所として実は比較にならぬほどの大きな価値を持っていたのである。

この組踊の喜結ということも、少くとも最初は冊封使饗応という慶事のための上演と無関係ではなかった。それを後の作者はまた、半ば無意識に模倣したのもあろう。ちょうど歌舞伎作者が、明治に到るまで作の「世界」を踏襲していたようなものである。しかしそれだけでなく、組踊を生んだ時代と、その背景をなす思想と、その影響を受けた作者の態度とに問題があった。組踊の創始せられた尚敬王時代には既に島津氏の手が入って久しかったが、国の疲弊の度は深くなかった。政治的にも整い文化的にも栄えて、国民は「うそ風もすだしや」式に泰平を謳歌していた。そこにあまり悲惨な演劇の生まれなかった理由もあろう。当時の沖縄には古来の信仰もあり、大和からする神道仏教の渡来も久しかった。しかし先ず上層知識人によって作られ、王府の保護のもとに育まれた組踊は、政治の方針たるシナ式儒教主義を当然の基調とした。三世因果を説き、諸行無常と来世の成仏とを重んずる仏教思想を多分に包含する能（能の思想的要素はそれだけでは決していないが）と、現実を重んじ、現世に処する道徳を説く組踊とは、必然に異った解決を劇に与えざるを得ない。敵も現世で討たねばならず、善人にはよき報いがこの世で与えられねばならない。

組踊の大きな主題は忠孝節義の教訓であるが――敵討は士の最大の務めの一つであった――これは儒教に育まれ、君父に対する献身を第一とした当時の士族階級の何よりの関心事であり、あるいは関心事と見せねばならぬ物であった。とはいっても、組踊の始祖朝薫の作になる五番のうち、敵討物はわずかに一番、孝行の教訓をかなり強調したものが一番で、他の三番はその点で特にどうというものでもない。あるいは「執心鐘入」の如きは「邪淫の悪鬼」に身をまかすな、という教えだと取れないこともないではあろうけれども。しかしその後の人々の作を見ると、私の知っているものは勿論、知らないものでも題名をみただけで敵討、忠、孝、善行などの内容の推察出来るものが多い。すなわち、最初は儒教道徳も比較的自然な形で、誇張や嫌味なく出されたものが、後になるほど、作者の非力も手伝って、そのアクが強くなり、反対に芸術的感銘が薄くなって行ったわけである。

さて次に、組踊の演劇的構成法という点になると、影響の問題は複雑である。一見すれば、能の次第、名乗、道行などからクセ、ロング、さてはキリに到る進行過程は、組踊においてもかな

りに踏襲せられているようである。しかし何よりも、組踊は能は勿論狂言（能狂言）とも根本的に建前が違うことを認識せねばならない。能は一種の叙事詩であり物語である。作中の人物が己が動作をわれから「花若小沢に取りつけば」（「望月」）とか「鶴若お酌に立ちかはり」（「摂待」）だのといい、地謡も亦シテその他の役の挙動や表情を如実に説明する文句を謡うのはその著しい証拠である。それならば狂言はどうであるかといえ、これは表面上短い喜劇あるいは笑劇であるし、事実真に演劇的なものにも乏しくはないけれども、やはりその「多くが一種の論議である<sup>(12)</sup>」という本田安次氏の説は正しい。

組踊はこの二つの芸能に比べて、「一つの物語を幾場面かに区切り、その場面場面に劇的な展開を見せて<sup>(13)</sup>」結末まで持って行くものであり、本田氏は繰返してむしろシナの芝居に近いといっている<sup>(14)</sup>。たしかに沖縄は、その地理的位置と明の冊封を受けて以来の歴史的理<sup>り</sup>由とによって、福建省民をはじめとするシナ人の来朝移住する者が、特に西紀十四世紀末ごろから増加した。それにつれてシナ三弦を始め明清楽や南シナの演劇も入って来たのは当然である。これらは先ず移住者、ついで宮中や上流階級の間に行われ、その音楽歌舞は沖縄固有のものとともに、王族が将軍へ伺候したときの上聞芸能ともなった。さらにはシナに使いしたり旅行したりした者で、彼地の演劇を見聞研究して、その知識を持帰った場合もあったであろう。それ故シナ三弦を改良した三線（蛇皮線）<sup>さんせん</sup>その他の楽器や多少の風俗扮装はたしかに組踊に取入れられている。しかしそれだけでなく、もっと大きな戯曲構成の面において、シナ劇の影響があったことは疑いを容れまい。

能にはシテ・ワキ、狂言にはシテ・アドの役柄の別が存在する。狂言ではまだしも同じ役者がシテにもアドにもなり得るけれども、能においては創始期はとにかく大成して後はシテ方とワキ方とは判然と別であって、乱能すなわち能楽師仲間の余興的興行ででもない限り、互にこの境を侵すことはない。それは曲の内容からも申せることで、劇能のある程度のものを除けば、ワキは見物の代表である。ところが組踊においては、主役・相手役の区別はあるにしても、厳密な意味でこのシテ・ワキ的な別は存在せず、役者も前の曲で主役をして次の曲では相手役を勤めて差支えない。これは能とは判然と異り、歌舞伎以降の大和演劇やシナ劇その他と一般であるが、前記の地理歴史的理<sup>り</sup>由からいって、先ずシナ劇の影響をある程度考えねばなるまい。

つぎに、組踊は登場人物相互間の対話を縫うのに多くの歌謡をもってする。この歌謡は俳優自身が歌うのではなく、幕蔭にいる楽師が楽器に合せて、登場人物の心持やその有様をあらわしたり、人物の動作のつなぎの役目を果たしたりするものである。これはシナ劇のやり方ではない。シナ劇では俳優自身が詞と唱とをなすのであり、楽師はただ楽器を奏してこれを助け、あるいは楽

器や鳴物のみをもって場をつなぐ。反対に能の場合は、地謡がしばしば人物の心持や感情や情景を謡い、特に大抵の曲では終末に近い個所では、役者のいったり歌ったりする部分は甚だ少くなり、専ら地謡の文句に合せて型だけをする。組踊の場合この地の歌謡は、まず人物の出端、入端に、ついでは能の居クセの如く人物が坐ってほとんど動作をせずにいるときの心持の表明に、第三には能の舞クセなどの如く舞台を人物が歩きめぐむために、最後には本当の踊り地としてなされる。これは能のやり方によく似、さらに能及び狂言の後進芸であるとも申せる歌舞伎にも、多少の差はあってもほぼ共通する。ただし、組踊で地が幕蔭に位置して直接見物には姿を見せない（尤も近来は舞台に山台をしつらえてその上で演奏することもある）のは、能の場合とは全く異り、歌舞伎の長唄や清元とも違い、歌舞伎ならば下座の音楽（これも長唄方から勤めるが）かそれともシナ劇の伴奏に近い<sup>(15)</sup>。

能では役者の言語は詞（ふしにならぬ）とふしとからなり、後者はさらに、拍子に合う部分と合わぬ部分とに分れる。シナ劇ではこれが詞と唱とである。ところが組踊にあっては、役者の受持つ発声はふしにならぬ台詞だけであるが、この台詞の言方は、それぞれの言語の違いもあるけれども、明かにシナ劇的でなくて能、狂言的である。これを前記の如く、仲原善忠氏は宝生流の謡によったらしいとする。本田安次氏は「仇役や二才（青年のこと一筆者）やその他の男役のものは、抑揚が能狂言（能の狂言の意一筆者）風である。偶然の類似ではなく、たしかにその影響を受けたに相違ない。女や若衆や子供などのそれは、能の詞の抑揚に、琉歌のふしまわしを記入して工夫をつけたかと思われるもので、それらのどれにも似ない独特のものになって<sup>(16)</sup>」としている。この二つの意見はどちらともとれること、時計の音の聞き方のようなものであるが、いずれかといえば、男役（士階級）のものは能、特に宝生のその詞の方に近いと私には思えるし、女や子供の詞はむしろ本田氏説に近いと聞かれる。ともかくも能や狂言や琉歌の混合体であることはまず確かである。そうしてこの台詞廻しには、ふしがないとはいいい条、全くないとも申せない。一例を示してみる。

出 様 ち ゃ る 者 や、 Diyôcharu munu ya,  
屋 良 の あ ま ん ぎ ゃ な、 Yara nu Amanjana,  
勝 連 の あ ま お へ。 Katsirin nu Amauyi<sup>(17)</sup>.

これは「二童敵討」の冒頭、阿摩和利（あまおえ）が登場して名乗をする言葉であるが、この三行において、第一句は *yôcharu* と張って *munu ya* と軽く抑え、第二句は *Amanjana* と次第に強く張り、第三句を少し低く出で *rin nu Ama* まで張って *uyi* でしっかりと抑えてとめる。

また、女・若衆・子方の場合は上の男の場合をもっと柔かくして、もっとふしに近く、半ば歌

うようになる。

わぬや中城 Wan ya Nakagusiku

若松どやゆる。 Wakamatsi du yayuru.

これは「執心鐘入」のやはり名乗の始めで、美少年若松の詞であるが、前の阿摩和利の場合のような強さはなくて、第一句は歌うように次第に高くして区切り、第二句はほんの少しそれより低く出て kamatsi と一調子揚げ、あと次第に低くしてとめる。

今一つ、軽い平民の役、特に滑稽がかった役としての間の者、あるいはマルモン、マルムンの詞は、他と異り、散文、現代俗語調（書かれた時代の）になっており、これをいう場合も、他の役に比べて台詞廻しに一定の約束が乏しいので、後になるほど上演に変化を来したらしい。とにかく、この間の者の詞には大和の狂言の口調が取入れられたのも真実であろうが、それだけでなく、その底には、沖縄の俗談平話の滑稽口調や、それに加えて、もと大和から流れて行った念仏者の始めた京太郎（チョンダラー）の人形芝居の口調などがあったことであろう。その役柄についての指摘は、後に各曲の特色に及ぶ際に重ねて述べよう。

組踊の台詞廻しは、間の者の場合は別としても、長くなると単調を免れない。そこで文句を八八から七五に途中で変えるとか、言方を早口に世話めかすとかしてある程度の変化をつける。それでもなお、定形の詞でありながら歌唱の音楽的部面の力のある程度以上高め得ず（能楽オペラ的でなく）、さればといって思い切った散文戯曲ともなし得ず（近代西洋劇やわが新劇はともかく、院本物ならぬ歌舞伎のようにさえ）、中途半端に終わってしまった。

台詞はこのようにふしにならぬ詞だけであるから、俳優に謡曲のような音曲の素養は必要でない。また、舞、踊の如きも、従来の沖縄のそれ以外に、輸入芸能を習得することは不用である。このことは、指導者朝薫は大和芸能を十分にものした人であったにせよ、弟子の方が素人の青少年である組踊としては賢明なやり方であった。（尤も彼等もそれぞれある程度和漢の芸能の嗜みは持っていた者が多かったであろう。）それがしかし、後になると先人の行ったものに従って科にも型が出来し（「二童敵討」の七目付）、今まで普通の科しかなかった立役が立って踊るようにもなる（「花売之縁」の笠の段や「万歳敵討」の万歳踊）。これらには、さらに大和芸能の影響もあろうし、その以前にやはり先行沖縄芸能の下地も存したことであった。

#### 四 組踊の各曲と大和芸能

玉城朝薫の所謂「五番」は、それぞれ方向の異った曲で、いわば組踊の作法見本を五種提供したようなものである。

「執心鐘入」すでに古く伊波普猷編著「琉球戯曲集」の巻末に載った沖縄諸家の組踊談叢の中でも最も多く論ぜられているのがこの曲である。「執心鐘入」の原型である能の「道成寺」では、はじめから場所は道成寺であり、これは道成寺後日談であるから、勿論女の相手であった山伏は全く舞台に姿を見せない。しかるに「執心鐘入」の方では、そういう Vorgeschichte は存在しないので、いきなり山伏にあたる美少年若松が、金武節の道行歌に乗って出て台詞となり、未知の女の家<sup>に</sup>に宿を借る。ひとたびその願いを拒んだ女も、名に高い若松（実在した人物）と知って進んで宿を貸し、ただちに思いをうち明けるが、男は応ぜず、逃げて末吉の寺の鐘中にかくまわれる。女は恋に狂って追来り、座主は若松を鐘から出してさらに安全な所へ連去る。それを知らず鐘に不審を抱いた女は鐘に入り、鬼女となって現れ、とど祈り伏せられる。能においては、女の山伏に対する恋の事実は、シテの鐘入の後に住僧が昔の話として語るのみ。そうしてキリの「鐘に向ってつく息は、猛火となってその身を焼く、日高の川浪深淵に飛んでぞ入りにける」の文句の通り、女は成仏しないが、住僧たちは祈りによって鬼女を追払って、一応の信仰の勝利をことほぐ。結局邪恋とその克服ということを、その伝説と直結した道成寺の鐘というものによって象徴したわけで、拔差しならぬ中心となっているのは鐘である。一方、「執心鐘入」の方は全く現実の恋慕物語であり、それに末吉の開静鐘<sup>かいじょう</sup>という名物をたまたま取りこんだわけで、実は何処の寺の鐘でも事は足る。また、女が鐘に入るとき若松はすでに其処にはいないのであるから、対象は鐘でなくてもかまわないともいえるし、鐘入後の祈りの働きはあまりにも能の透写しである。

「執心鐘入」は朝薫最初の組踊作品とせられ、詞章その他内容的に能をはじめとする大和文芸の影響の最も強いものであるが、それでもなお以上のような根本の違いが存在する。私がこれの関係能に「黒塚」（観世では「安達原」）をも挙げたのは、宿を借るところから女の追いかけの場面の類似のためである。既述の如く、組踊は能の敘事詩的特色を払拭したので、この曲においても、敘景や抒情をいろいろな伴奏の歌で台詞の間に点綴するのみであるが、その金武節<sup>ひや</sup>や干瀬<sup>ひ</sup>に居る鳥節などが大いに効果を添える。この形式はその後長く組踊の型となって継承せられたが、こういう歌の扱い方はむしろ歌舞伎の下座の音楽に基に近いものであり、例えば「五大力恋<sup>ごいのちからにめ</sup> 緘」の有名なめりやすなどと軌を一にするし、もう一步進めば（あるいは後退すれば）朝薫時代よりはるかに後の「三千歳」（本名題<sup>くもにまごう</sup>「天衣紛上野初花」、近時はその一部を「雪暮夜入谷<sup>ゆきやふゆうべ</sup> 畦道」）の清元（これは下座ではないが）などと同巧になる。

「執心鐘入」には、座主に従って三人の小僧が登場する。この小僧たちは前に述べた間の者に近い役柄で、女を取巻いての問答や鐘入後の恐怖、特に三人目の小僧の滑稽は、「道成寺」や

「三井寺」の能力（狂言方の役）のそれを一層くだいたもので、歌舞伎の「道成寺」物の僧たちや「鳴神」の徒僧などに近い。これは明かに、朝薫が組踊以前の沖縄の滑稽芸能とともに、歌舞伎や狂言の comic を写そうとした証拠である。

「二童敵討」（「護佐丸敵討」）は、梟雄阿摩和利を主人公としているが、この人物の他の方面は現れず、もっぱら仇討物となった。按司その他の高官や支配者の党同伐異とそれから来る復讐、これにからむそれぞれの臣下の忠節などは、この後組踊最大の主題となり、私が挙げた十三の曲の中でも、約半数の六つがそれである。これは沖縄だけの風ではなく、大和においても例の三大仇討（赤穂、曾我、伊賀越）をはじめとして夥しい復讐談が能、歌舞伎、人形浄瑠璃に材料を供している。それにしても、朝薫は五番のうちで仇討物は他に作っていないのに、その後の作者がこの系統の垂流をあまりにも無批判に多作したのは残念である。

能に比較を求めると、この組踊の前半、母と二童との別れは「小袖曾我」であり、踊に託して阿摩和利の野遊びに近づくのは「放下僧」であるが、「花ざかり童」二人と「放下僧」の青年兄弟とでは対照が違いすぎ、むしろ妻と忘れ形身の子とが仇討つ方に廻る「望月」の方がこれに近い。阿摩和利は工藤祐経にあたる役柄であるが、能では曾我物六曲のうちで工藤が舞台に現れるのは「調伏曾我」の前シテとしてだけである。歌舞伎では大物として登場し、特に「対面」は彼を中心として組立てられてはいるが、真に主人公として働くのは曾我五郎や十郎の方である。しかるに組踊では、名こそ「護佐丸敵討」あるいは「二童敵討」ながら、阿摩和利が全くの主人公であり、舞台で見ても、組踊中一二を争うほどの見事なこしらえで、太鼓入の荘重な出端の鳴物に合せて登場し、長い一人台詞の中に有名な七目付の型をする。この堂々たる阿摩和利が、酒宴に二童を呼んで心浮かれ、つぎつぎに衣裳や唐団扇、大小を引出物に取らせ、白の下着に赤い帯だけになって、とど二童に追われて討たれるのはいかにも無造作で、滑稽でさえある。こういう極端な変り身は「女物狂」の人盗人にも共通であるが、以後の作者には比較的少い手法ではあるまいか。この阿摩和利の二童に対する言動には、狂言「入間川」の大名などにも多少通ずる味を感じさせる。仇討を終まで舞台で見せないのは、能で舞台に笠のみを残して敵役が消えるのと同巧異曲で、これをもっと極端にすれば、フランス古典劇などに見るように、人殺しなどはすべて舞台の蔭のこととして、その結末を他人の目撃談であらわす方式となる。いれずにしても、歌舞伎や人形、乃至シェイクスピアものなどの写実ではない。

「銘苅子」（「羽衣」）は例の白鳥伝説の一つをもととする。能の「羽衣」は、その説話の中では最も簡素で、人間臭の少い、美しいものであり、この系統では行きつくところまで行った傑作であるが、組踊の性質から申してこのやり方は不可能だ。まして西南諸島には「中山世鑑」の記



事<sup>18)</sup>を始めとして、一つならずこの説話の跡があってみればなおさらである。この組踊も、天女の水浴と銘苅子との夫婦生活、二人の子を残しての天上、それだけではあまりの悲劇故、宮廷からの銘苅子親子の取立という吉報を加えて、極めて常識的な筋の運びに終る。二子と天上する母との別れが涙をしぼらせる見せ場、聞かせ所であるが、このあたりには浄瑠璃「芦屋道満大内鑑」の葛葉子別れの趣向を感じる。この義太夫は朝薫作戯後の享保十九年の初演であるから、勿論「銘苅子」と直接関係はないが、これが起原は延宝年間の土佐浄瑠璃「信田妻」であるし、その後正徳三年に紀海音の「信田妻女占」も出ているので、あるいは朝薫もそれらのいずれかを見聞しているかも知れない。それにしても、同じく喜結ではあるものの、切りを立雲節で「百果報のあれば、あの松と井や昔くり戻ち、見ばしやばかり」と止めたのは、喜びの中に、去った妻や母を思う余情に富んで、能「熊野」のキリ「東に帰る名残かな」にも勝る味がある。

「孝行之巻」 末吉安恭氏は、大和文芸模倣の語句が少く沖繩式対句の使用が最も多いところから、この作を朝薫作中最後のものかといっている<sup>(19)</sup>。全体として影響を受けた能としては考え得ないが、娘が大蛇の餌食となって孝養を尽そうとし、これに天が感じて蛇を滅す趣向のために、私は能の「大蛇」を推定した。「大蛇」はかの素戔鳴尊の故事を脚色した曲である。さらに「張良」にある、黄石公が河中に投じた履を、蛇体の障碍を凌いで張良が取る情景を加えたかと思える。真境名安興氏が「田村」の趣ありとしたのは<sup>(20)</sup>、田村麻呂の念ずる千手観音が現じて敵を滅した点を取ったのであろうが、私はむしろ、同じことなら「田村」よりも前記二曲の方がもっと近いと考える。

「女物狂」（「人盗人」） これは能の、別れた子を求める「狂女物」の系統であるが、その子が既にこの世にない「隅田川」系の悲劇ではなくて、めでたく再会する「桜川」「三井寺」系であり、さらに人盗人の強悪の件は、能ではこれも名作の一つである「自然居士」の趣がある。しかし、童子誘拐と物狂いとの二つが離ればなれの感じで、かつ物狂いの方は短くて物足りない。前シテ役の人盗人も、後は半道化となってしまって、あっけなく退散する。この滑稽とあっけなさとは、さきに述べた阿摩和利と共通のもので、これは作劇術の問題もあろうが、一つには作劇の動機（冊封使饗応の余興）ということにあらうし、また南島式と大和式との演劇観の相違ということにも依るかも知れない。

「手水之縁」 純粹の恋愛物であり、筋の進展の少いこの曲は、組踊中特異なものである。能の作者は、歴史や伝説で有名な人物の昔話は別として、現実の恋愛をそのままに肯定しなかったもので、これに該当する能は見出せない。甘美な牧歌のようなこの曲は、組踊という語からすぐ受けとる感じそのまま、一種の舞踊組曲にでもしたならさぞよかったであろうが、演劇としての組

踊には甚だ不十分なものである。しかしその内容故に若い人々には人気があったらしい。作者は見事な和文和歌をものした風流才子で、政治事件のため享保十九年に三十五歳で刑死したというが、こうした形でもっと演劇的に大成した作が後を継いだならば、組踊の発展に貢献することが大きかったことであろう。

「大城崩」「義臣物語」 田里朝直作の三篇のうちこの二篇は同巧異曲であり、玉城朝薫作以外の新味を出そうとした点が窺われるもの。前者は、当の仇大里の按司がすでに討取られた後、さらにその妻と二人の子とを捕えて仇の片割として殺そうとするが、情にほだされた大城若按司がこれを助けるのであり、後者では、非業に死んだ高嶺の按司は積悪の報いながら、なお臣下として遺孤を守って鯨川の按司を討とうとする国吉の子が、捕えられても守る主に対する忠節を愛でられて主従もろとも助けられる。ともに人情を最も重く見たのが新味の第一である。第二には、今までの曲に比してはるかに律語調が少く散文体になっている。この二点から感ぜられることは、朝薫作の組踊が既に能から狂言・歌舞伎的なものに近づいているのに、さらに一層その能との差を大きくしたことである。事実「大城崩」は能に類曲を見出すことが困難で、強いというなら、母が、せめて継子である長男を助けて実子なる次男を殺してくれという個所で、二童が死を争う「満仲」(観世「仲光」)を思い出す。しかしそれよりも浄瑠璃の「玉藻前おさひのたもと 袂」の二人姫の雙六争いの方にはるかに類似が強い。この浄瑠璃ははるかに後の文化三年初演であるから、田里がその影響を受けたことなどはないが、こうした趣向はもっと古くから大和の文芸にあるはずで、偶然の一致かどうか疑問である。「義臣物語」の方には、国吉の子が鯨川の城に火を掛けようとして、若按司と姫とに暇を乞うところに「小袖曾我」の別れを逆にした味があり、これは「二童敵討」などを経由した趣向であろうし、計破れて捕われた国吉が、主君の行方を問われて口を割らず、とど鯨川の寛仁の言質を得てはじめて白状する件は「籠太鼓」を模倣したかも知れない。

「万歳敵討」は、同じ田里作でも、能の「放下僧」に「望月」を加えて疏化した跡の歴然たるもの。「放下僧」では、出家の兄を弟が誘って敵討に出るのを、こちらは兄おおじやな大謝名の子が、法印の弟子たる弟慶運を説いて出立つという風に転倒させてある。京太郎の万歳踊を取入れて、立役にはじめて踊らせるのは組踊としての一進展である。

「花売之縁」組踊中世話物的な味の最も濃厚なこの曲は、無論「芦刈」の翻案であるが、芦売を花売に変えたのは能から組踊へ、大和から沖繩への転移として当然としても、なお「雲雀山」のシテの花売という手本があるのに拠ったものであろう。ここでも主役の森川しの子は、「芦刈」の笠の段を応用した名も同じ笠の段を舞う。「万歳敵討」の万歳踊とともに一つの新味である。

この曲に薪木取の老人が出て、多分に口語体を混えて森川の身の上を噂するのは、能ならば<sup>かい</sup>間狂言の役所を一步進めたもので、やがて「大川敵討」などで純粹の<sup>ま</sup>間の者として活用せられる前駆である。また猿廻しの件は、すでに沖縄の雑芸に入っていたものを利用したのではあるが、大和にも狂言の「靱猿」（それから、ずっと後に 常磐津の「花舞台霞之猿曳」が出た）があってみれば、作者高宮城の創案ではない。しかしこの組踊の猿の踊は、狂言のよりも常磐津のよりも文句も振も長く、変化に富んで、傑れている。

「忠士（忠臣）身替之巻」亀千代が母と弟とに暇を乞う件は「小袖曾我」的で、これは先行組踊を経由したものだし、八重瀬の強悪とそれが懲らされるのは「藤栄」乃至「鳥追」（「鳥追舟」）の趣があるとも考えられる。さらに、能以前から出て歌舞伎や浄瑠璃で栄えた身替物の趣向のあることは、題名からも判然たるどころ。

「大川敵討」（「忠孝婦人」） 量的に随一の大作、それだけに冗慢でもある。<sup>たぐや</sup>谷茶とその臣下とが村原<sup>はる</sup>の子<sup>し</sup>の妻乙<sup>おとたる</sup>樽を責めて白状させようとするのは、やはり「籠太鼓」の趣向のさらに詳しくなったもの。しかも谷茶が乙樽の容色に迷って自滅の道を辿るまでになるのは、既に能でなく、多分に歌舞伎的で、組踊として後の作であることを感じさせる。また小間物売に身をやつした村原と、間の者である泊との口語の対話は、これまた在来の組踊から飛躍して現代的（当時の）演劇となったもので、村原に浄瑠璃<sup>こもち</sup>「廻山姥」の坂田藏人的なものを感じるとともに、この二人の対話には、能でシテその他の本役に狂言が複雑にからむのよりもさらに緊密な味を見る。

「雪弘」 旧曲の伝えられたものと真境名由康氏が根本的に新しくせられたものとの両方を、「琉球文学」誌上（昭和三十五年七、八、九月）で始めて読んだ。雪を見ることのない南の島の雪弘とは、いかにも大和の模倣だとも感ぜられるが、それだけに雪というものに対する南島人の憧れも強いらしいことは、宮良当壮氏の説でも窺われた。これの依拠した「竹雪」があまり傑れた能でないので、旧曲「雪弘」を簡素に、効果的にしに真境名翁の新作は、これに劣らぬ、いやこれに勝る趣がないではない。

## 五 結 び

朝薫ほか三四の輩の脚本を見ては、彼等が手際よく大和芸能を取入れて沖縄固有のものに按排して、素人演劇を創造した器用人というに止まる。しかし、もしも彼等に作劇を半専門に行う機会と便宜とが与えられて大成し、これに必要な俳優や、鑑識眼のある多くの観客に恵まれていたならば、どうであつたろうか。これだけの器用人ならば、さらに飛躍する可能性もあつたかも知れない。残念にもすべては空想に過ぎない。要するに、土地狭く、人少く、一切が小規模な国に

生まれ、他と交渉を持たなかった芸能の宿命といえよう。それにしても、先行及び同時の大和芸能の影響を受け、さらにシナの演劇の若干の趣をも学びながら、そのいずれにも全くは附かず、独自の道を歩んだ組踊は、最も低く見ても、日本各地の民俗芸能の中でも特別なものと申し得るのである。

#### 註

- (1) 以下、伊波普猷編著「校注琉球戯曲集」春陽堂、昭和四年、の巻末にある「琉球作戯の鼻祖玉城朝薫年譜」等による。
- (2) 京都星文堂版「重刻中山伝信録」二、に依る。
- (3) 「通航一覽」慶長十五年八月の記事（前記「琉球戯曲集」の年譜所載）。
- (4) 前記年譜所載。
- (5) 小祿盛昌「家譜」等に依る。(9)の仲原善忠「琉球の文学」に記事がある。
- (6) 神田豊穂編「能楽師家系」能楽図書研究会出版部、大正六年；演劇博物館編「演劇百科大辞典」第六卷附録、平凡社、昭和三十七年；池内信嘉「能楽盛衰記」能楽会、大正十四年等。
- (7) 大部分は前記伊波普猷本；「義臣物語」は加藤三吾「琉球之研究」文一路社複刻版、昭和十六年；「雪払」は「琉球文学」昭和三十五年七、八、九月号（武蔵野女子学院短大内琉球文学講座発行）に依る。
- (8) 前記「能楽盛衰記」；野々村戒三「能の地方的分布とその情勢」（「能楽全書」第二巻中）、創元社、昭和十七年。
- (9) 仲原善忠「琉球の文学」（岩波講座日本文学史第十六巻一般項目）、岩波書店、昭和三十四年。
- (10) 同上
- (11) 東恩納寛惇「台詞・隅・服装」（「日本民俗」第十二号の組踊解説、日本民俗協会、昭和十一年六月。）
- (12) 本田安次「能及狂言考」中の「琉球の組踊」丸岡出版社、昭和十八年。
- (13) 同上
- (14) 同上及び前記「演劇百科大辞典」第二巻、組踊の項、昭和三十五年。
- (15) 池宮喜輝「組踊の見どころ聞きどころ」上（「沖縄タイムス」昭和四十年十月十二日）に依ると、地謡は元来舞台上で演奏していたが、冠船時代にその一人知念統高が眼病で見苦しかったので、幕蔭でやることになり、それが例をなして今日に至った。「琉球戯曲集」の談叢にもこれに近い記事がある。一方、辻聡花「支那芝居」下（北京、支那風物研究会、大正十三年）に依れば、シナでも元来は楽師が舞台後方に姿を見せていたので、蔭で演奏するようになったのはそう古いことではない。こうなると、組踊のやり方は歌舞伎の景事の長唄などと同じく、またシナ劇にも近い。
- (16) 前記本田安次「琉球の組踊」
- (17) ここの二ヶ所のローマ字表記は、いずれも伊波本「琉球戯曲集」に依る。漢字仮名の書方と発音との違いは他の個所（人名その他）においても同じである。
- (18) 「中山世鑑」巻二、大元至正十年庚寅察度王御即位の記事「察度王ハ、浦添間切謝那村、奥間ノ大親ガ、一男子也。母ハ天女ナリ…」（「琉球史料叢書」本、名取書店、昭和十六年、に依る。）
- (19) 伊波本「琉球戯曲集」附録「組踊小言」。
- (20) 同上「組踊と能楽との考察」。